

# Lutero en las *Cortes de la Muerte*: representar la herejía en el teatro español del siglo XVI

## Luther in the *Cortes de la Muerte*: Representing Heresy in the Spanish Theatre of the Sixteenth Century

**Jimena Gamba Corradine**

Universitat Autònoma de Barcelona  
ESPAÑA  
jimena.gamba@uab.cat

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 5.2, 2017, pp. 381-402]

Recibido: 16-12-2016 / Aceptado: 18-01-2017

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2017.05.02.22>

**Resumen.** Tomando los ejemplos de la figura de Lutero y del luterano en las *Cortes de la Muerte*, la *Farsa militar* de Diego Sánchez de Badajoz y en algunas piezas del *Códice de autos viejos*, en este artículo se analiza la presencia del herejía y del hereje en el teatro hispánico de mediados de siglo XVI. Esta exploración invita necesariamente a volver sobre la cuestión del origen del drama sacramental como reacción anti-protestante. En la segunda parte del artículo se formula una hipótesis sobre las dos manos que compusieron las *Cortes de la Muerte* (Miguel de Carvajal y Hurtado de Toledo) basada en la gama de tradiciones espirituales que se pueden rastrear en esta obra.

**Palabras clave.** *Cortes de la Muerte*; Miguel de Carvajal; Hurtado de Toledo; Lutero; Luteranismo; Contra-reforma.

**Abstract.** Taking into account the presence of Luther and Lutherans in the *Cortes de la Muerte*, the *Farsa militar* by Diego Sánchez de Badajoz and some plays from the *Códice de autos viejos*, we analyze the figure of the heresiarch and the heretic in the Spanish theatre of the mid-sixteenth century. This issue brings us to the question of the origin of the *sacramental* drama as an antiprotestant reaction. In the second half of this article we present a hypothesis about the extend of participation

in the *Cortes* of the two writers (Miguel de Carvajal and Hurtado de Toledo), based on the different spiritual traditions found in the text.

**Keywords.** *Cortes de la Muerte*; Miguel de Carvajal; Hurtado de Toledo; Luther; Lutheranism; Counter-reformation.

## INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

Podría decirse que en las *Cortes de la Muerte* (Toledo, Juan Ferrer, 1557) tiene lugar la representación de Martín Lutero más extensa y elocuente del teatro español de mediados de siglo. En este texto, vinculado a la tradición de las danzas de la muerte pero inserto también en las corrientes dramáticas de la primera mitad de siglo, el agustino de Wittenberg aparece en la escena tercera como «prisionero» y amigo de Satanás, quien, considerando que se trata de un «gran letrado», dice llevarlo a las Cortes de la Muerte como «abogado de los pleitos del infierno» (vv. 459-460)<sup>2</sup>. Cierta simpatía e inclinación por Lutero parece manifestarse en las voces de Satanás y de sus aliados, Carne y Mundo, que lo definen como un «hermoso antecristo» que se ha hecho «bien quisto» al realizar «cosas osadas» (vv. 451-452).

Esta alianza entre Satanás y el reformador se fractura al final de las *Cortes*, en la escena veintiuno, donde sus antiguos partidarios y otros personajes lo maldicen e imprecán: por un lado, la Muerte profetiza que ese «maldito anticristo» que poblará las «sillas del profundo infierno», ese «perverso», ese «hijo de perdimiento», ese «falso» (la Muerte se refiere a «falso y verdoso») y «vicio y vicio» (los señores) a señores, príncipes y reyes (vv. 7672 y ss.). Así mismo, los aliados de Lutero (Satanás, Carne y Mundo), al revisar el documento que aquel ha copiado durante las Cortes en calidad de «escriba», señalan que «a falsado lo escrito» («yo no hallo que aquí esté / de quanto la ley dizié» [vv. 7818-7819], señala Satanás) por lo que, finalmente, por este acto de traición propio de «vellacos falsarios», optan por atar y quemar a Lutero en las puertas del infierno, en una suerte de auto de fe en el que no se le da al acusado la oportunidad de abjurar de sus herejías.

En las páginas que siguen proponemos un análisis de la representación de Martín Lutero en las *Cortes de la Muerte*, situándolo en el contexto de otros ejemplos de teatro español que incluyen la figura del reformador o del luterano, como

1. Este artículo se inscribe en el proyecto *Censura, textualidad y conflicto en la primera modernidad* (FFI2015-65644-P—Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España), con sede en el Seminario de Poética del Renacimiento (UAB) y bajo la dirección de la Dra. María José Vega, a quien agradezco su lectura y comentarios de la primera versión.

2. La obra la editó Justo de Sancha en 1855. Hay edición facsímil de Ortega del Álamo, 1964, y recientemente se realizó una edición sin notas en Gamba Corradine, 2013, de donde tomamos todas las citas, suministrando solo número de versos. Trabajamos actualmente en la edición anotada de las *Cortes de la Muerte*.

algunas de las piezas del *Códice de autos viejos*. Esta indagación conduce necesariamente a volver sobre la pregunta —discutida ampliamente por la crítica— por el origen del drama sacramental como respuesta católica al luteranismo<sup>3</sup>. Así mismo, este examen nos invita a considerar la relación entre la representación literaria del agustino y la historia del luteranismo hispánico, con focos importantes, como se sabe, en Sevilla y Valladolid a partir de 1558, un momento que coincide con la presencia de Lutero en el teatro hispánico, como recordaba Mercedes de los Reyes Peña<sup>4</sup>. Finalmente, nociones formuladas por la crítica como la de «fantasma» de Lutero, o el problema de una *damnatio memoriae* del heresiarca y su herejía en los discursos de recepción popular, complementan nuestro análisis de la presencia de Lutero en las *Cortes de la Muerte* y en otras piezas dramáticas.

#### LAS CORTES EN SU MARCO GENÉRICO: DANZAS MEDIEVALES Y TEATRO RELIGIOSO

Como recordaba Víctor Infantes, las *Cortes de la Muerte* representa una renovación en la tradición de las danzas de la muerte en lo que respecta a su forma, a su concepción sobre la muerte y a las corrientes dramáticas de las que bebe<sup>5</sup>. Frente a textos que perpetúan este género medieval en la España del XVI, como la *Farsa llamada danza de la muerte* de Juan de Pedraza, la *Farsa de la Muerte* de Sánchez de Badajoz o el *Coloquio de la Muerte con todos sus estados* de Sebastián de Horozco<sup>6</sup>, las *Cortes* exponen una rica y variada paleta de personajes propios de tradiciones dramáticas renacentistas y, además, sitúan el tema de la muerte dentro de la renovación de los tratados para el bien morir que tuvo lugar a partir de la publicación del *De praeparatione ad mortem* de Erasmo.

El *Coloquio de la Muerte* de Horozco, por ejemplo, se sirve del esquema de los *Tratados para el bien morir* que se componen de un tratado de la muerte, introducido por la Muerte, y sigue una organización jerárquica descendente en la que se intercalan personajes religiosos y laicos (papa, emperador, rey, cardenal, etc.). Como elemento innovador podría señalarse la representación de las edades del hombre —«el niño infante», el «mochacho», el mancebo, el varón y el viejo— que rompen el orden escalonado de los personajes de las danzas<sup>7</sup>. Así mismo, la *Farsa llamada danza de la Muerte* de Pedraza perpetúa un modelo similar al de las danzas medievales, pero añade, en la parte final, innovaciones frente los arquetipos, como las reflexiones doctrinales de las alegorías de la Razón, la Ira y el Entendimiento, que tocan el tema de la eucaristía, lo que ha motivado a que varios críticos sitúen esta

3. Parece haber sido Crawford quien iniciara con fuerza este debate, sugiriendo que «there is little evidence to support the theory that the autos sacramentales were frequently employed in the sixteenth century as a weapon against Protestantism. Rarely do we find in these doctrinal plays even a reference to heresy» (Crawford, 1922, p. 147). Sobre esta cuestión ver también Marcel Bataillon, 1964; Ynduráin, 1981 y Parker, 1983.

4. De los Reyes Peña, 1988, I, pp. 194-200.

5. Infantes, 1997, pp. 336 y ss.

6. Para estos textos ver Infantes, 1997, pp. 334-341.

7. Ver edición en Horozco, *Cancionero...*, pp. 187-194.

farsa dentro de los orígenes del auto sacramental<sup>8</sup>. Finalmente, es evidente que tanto la *Farsa* de Juan de Pedraza como la *Farsa de la Muerte* de Sánchez de Badajoz se afilian a las tradiciones dramáticas que se han tejido desde finales del XV, al incluir y reforzar las características de un personaje desarrollado desde el teatro de Juan del Encina y Gil Vicente, el del pastor. Del mismo modo, como en Horozco, Badajoz también incluye una reflexión innovadora sobre la caducidad de la vida en boca de un Viejo y un Galán<sup>9</sup>.

En contraste con estos ejemplos de transformación del género, las *Cortes* representa una propuesta aún más ambiciosa. En lo referente a la inclusión de nuevos personajes-tipo, es de reseñar la supresión de las altas jerarquías eclesiásticas y civiles de los modelos paneuropeos de las danzas (en las *Cortes* solo aparecen un obispo, dos frailes y una monja), así como la presencia de una variada gama de personajes de tradición realista que engarza con distintas corrientes histórico-literarias: desde la celestinesca y rufianesca (con «Beatriz», sobrina de la celestina Sancha, los rufianes «Pie de hierro» y «Durandarte» y dos ladrones), pasando por la pastoril (un pastor), el teatro de Gil Vicente o Sánchez de Badajoz (con la utilización de tipos dramáticos como el judío, el moro y el portugués), hasta una tradición teatral más vinculada a contextos ciudadanos (con los ejemplos del caballero, el juez o el letrado), que ya había sido explorada en la versión de la *Danza general* editada en Sevilla en 1520<sup>10</sup>. Además, en las *Cortes* también se incorporan personajes alegóricos, como el Rico, el Pobre o las Edades del hombre, y otras figuras que aportan un bagaje de discusiones existenciales, políticas o filosóficas, como Demócrito y Heráclito (binomio inscrito en la traición de la oposición del filósofo que ríe y el filósofo que llora) o el Cacique y los Indios, personajes pioneros en el teatro renacentista que llevan a cabo en la obra un debate de corte lascasiano<sup>11</sup>.

En la *Cortes*, la figura de la Muerte aparece como un personaje mucho más complejo que su modelo medieval: se trata de una personificación más «humanizada», «matizada por algunos rasgos de bondad»<sup>12</sup> y que, además, posee atributos dialécticos, pues no solo aconseja y suministra doctrina, sino que en ocasiones llega a discutir con los asistentes a sus cortes, a los que, finalmente, otorga tiempo de vida para que reflexionen y enmienden sus actos. Así mismo, en el plano doctrinal de la obra, se sitúan los consejeros de la Muerte: los ángeles y los santos (san Agustín, san Francisco, santo Domingo y san Jerónimo), a los que hacen contrapeso sus detractores (Carne, Mundo y Satanás).

8. Ver edición en Wolf, «La Danza de los muertos. Comedia española representada en la fiesta del Corpus Cristi», pp. 539-562, así como análisis bibliográfico del pliego donde se imprime esta obra en Valladares, 2003.

9. La bibliografía sobre las danzas de la muerte es abundantísima. Sobre el contexto peninsular remitimos apenas a Saugnieux, 1972, y a la amplísima revisión bibliográfica e histórica de Infantes, 1997.

10. Para esta obra ver Infantes, 1997, pp. 241 y ss.

11. Sobre la representación de Demócrito y Heráclito en la literatura española puede consultarse García Gómez, 1984 y Egido, 1998. Sobre los indios americanos en las *Cortes de la Muerte* ver Gitlitz, 1989; Jáuregui, 2002 y 2006, y Castany Prado, 2014, entre otros.

12. Infantes, 1997, p. 336.

Dentro de esta variedad de personajes que, como hemos señalado, hunden sus raíces en las tradiciones dramáticas desarrolladas por autores como Rodrigo de Reinosa, Gil Vicente, Diego Sánchez de Badajoz o Lope de Rueda, contrasta la figura de Lutero. De una parte, frente a tipos dramáticos consolidados por unas características psicológicas específicas y unos rasgos lingüísticos propios como el pastor, el rufián, el judío o el moro, el Lutero de las *Cortes* se yergue como un *personaje* inédito. Se trata de una figura sin voz propia y, de hecho, si tenemos en cuenta las didascalias, se puede conjeturar que, incluso, sin rostro: Lutero no posee parlamento en la obra y el lector no logra hacerse una idea de sus rasgos físicos ni de sus movimientos en escena (en el caso de que existiese un *actor* que lo representase)<sup>13</sup>. ¿Cómo se habría representado a Lutero en las *Cortes* y qué habría significado esta representación en el marco de la tradición dramática hispánica? ¿Qué otros ejemplos de la representación de Lutero o del luterano encontramos en el teatro de la época?

#### LA REPRESENTACIÓN DE LUTERO EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL RENACIMIENTO

Hay que partir del hecho de que no son muchas las referencias o las presencias de Lutero o de luteranos en el teatro español renacentista<sup>14</sup>. Las que hemos podido rastrear, además, son breves y, digamos, no muy significativas. En esta dirección, Lutero aparece más como una abstracción con las cualidades estándares del herejearca que como un personaje histórico concreto, y en las representaciones que el teatro ofrece del universo luterano no se suelen enunciar (por lo menos dentro de lo que sería propio del género dramático) problemas teológicos o doctrinales. La representación de Lutero y la manifestación de sus ideas en el teatro es una problemática vinculada necesariamente a la *disputatio coram simplicibus* de materias doctrinal conflictivas, pues, como se sabe, por lo menos en términos teóricos, la Iglesia católica consideró que era «particularmente peligrosa la disputa en materia de fe que tiene lugar ante los simples y los indoctos»<sup>15</sup>. En esta dirección, para acercarnos a la cuestión de la imagen del luteranismo que se proyectó en el teatro renacentista, habría que volver sobre los planteamientos críticos que apoyan o rechazan que un género como el auto sacramental tuviera en su origen una tenden-

13. Ni el texto ni las didascalias nos permiten deducir si Lutero apareció en escena. De hecho, se ha puesto en duda si las *Cortes* se representaron (debido a su extensión), aunque si tenemos en cuenta las diferentes didascalias de la obra, es muy probable que fuera concebida para las tablas.

14. Melquiades A. Martín señala que «en el teatro primitivo español son mínimas las alusiones a la herejía», aunque es posible rastrear «una imagen popular de Lutero y sobre todo una antítesis claramente buscada a sus doctrinas» (Andrés Martín, 1984, p. 80). Así mismo, afirma que «en el teatro barroco aparecen las figuras de la herejía y el cisma más que las personas de herejes concretos» (p. 84). Garrot Zambrana, por su parte, señala que después de los testimonios del luterano en el *Código de autos viejos* «le luthéranisme disparaît pratiquement des tréteaux ibériques» (2002b, p. 62), aunque evidencia también otros ejemplos dramáticos permeados de tema luterano, la *Comedia sexta y auto sacramental del castillo de la Fe* y la *Sacramental histriada* (2002b). Sobre esta materia, ver también el monográfico de eHumanista «Lutero y la Reforma en el teatro áureo» (2017, en prensa).

15. Vega, 2016, p. 81.

cia anti-protestante (lo que, de ser así, necesariamente implicaría una enunciación de las ideas reformistas, así fuese de forma tácita).

Que sepamos, la primera referencia explícita al luteranismo en el teatro tiene lugar en la *Farsa militar* de Diego Sánchez de Badajoz, editada dentro de la *Recopilación en metro* (1554). La *recopilación* incluye autos y farsas que, como se indica en el título extenso del impreso, utilizan el «gracioso cortesano y pastoril estilo» para poner sobre el escenario temas de la sagrada escritura. Como señala Pérez Priego, se trata de un conglomerado de obras que tienen por objetivo «el adoctrinamiento religioso de su público», una iniciativa que convive con «toda una suerte de elementos impuros (jocosidades, procacidades, sátira)» que se utilizan para respaldar con un lenguaje ameno e irrisorio el mensaje didáctico<sup>16</sup>. El de Sánchez de Badajoz es, así, un teatro catequético y doctrinal en el que se usan ciertas figuras y ciertos recursos dramáticos a los que el público ya estaría habituado para transmitir «doctrina cristiana» (tesis sobre la «fe, la esperanza del hombre cristiano, el conocimiento de sí mismo, y de sus «enemigos espirituales») y «doctrina moral y exterior» (aquella que guiaba al cristiano a un «buen vivir»)<sup>17</sup>.

En el índice de la *Recopilación* se indica que la *Farsa militar* «trata de la continua guerra que los tres enemigos hacen en esta vida contra el hombre a donde el santísimo sacramento de la penitencia es alabado»: Carne, Mundo y Diablo<sup>18</sup> «acosan con tentaciones» y «corrompen» a un fraile con la colaboración de un Sordo y un Ciego<sup>19</sup>. La escena que nos interesa, donde tiene lugar la referencia luterana, ocurre justo al final. En ella un Pastor anuncia al Sordo la victoria del Carlos V sobre la liga de Esmalcalda en la batalla de Mühlberg (1547). Toda esta sección fue, muy probablemente, añadida a la obra con posterioridad y podría prescindirse de ella sin que esto afectase a su desarrollo. La rúbrica que le da inicio así lo explicita: «Estas cosas que se siguen se ponen en la obra que el autor ha compuesto, y además, los versos que las preceden constituyen un típico final de farsa donde los personajes cantan acordados una verdad teológica, lo que refuerza la idea de que el fragmento se incorporó con posterioridad. Se trataría, seguramente, de un añadido concebido para transmitir entre el público asistente la noticia reciente de la victoria del emperador en Mühlberg que, al situarla en el marco final de la *Farsa militar*, cobraría una connotación doctrinal explícita.

La escena, de carácter eminentemente cómico, se construye a partir de la recepción tergiversada que realiza un Sordo de la noticia de la batalla. «Que ya es vencido Lutero», anuncia el pastor; a lo que el sordo responde: «Bien vestido o mal vestido / anda el hombre como quiera». «Que es preso el duque saxón», refiere el Pastor, aludiendo a la captura del príncipe elector Juan Federico de Sajonia; a lo que el Sordo añade: «Vedlas, que soy un ladrón; / bien entiendo la conseja». Las incom-

16. Pérez Priego, 1982, p. 61.

17. Pérez Priego, 1982, p. 74.

18. Se trata de una trilogía común en la tradición teatral preexistente que, además, aparece también en las *Cortes de la Muerte*. Sobre la presencia de Satanás en el teatro español revítese el artículo de Crawford, 1910.

19. Tomamos todas las citas de Sánchez de Badajoz, *Farsas*, pp. 309-313.



preensiones prosiguen, y hacia el medio de la escena el Sordo «acierta por yerro» en su interpretación de los hechos, pues al evocar el Éxodo del Antiguo Testamento refiere una «praga» ('plaga') de langostas que «quitan el pan y el bivar»: «¿Qué decimos de la guerra, / de Lanzgrave y de Sajón?», pregunta el pastor, refiriéndose al landgrave Felipe de Hessen y nuevamente a Federico de Sajonia; a lo que responde el Sordo: «Es praga de maldición; / en fin, destruyen la tierra; / si quemaran las simientes / no prevalecieran tanto». Mediante este diálogo de sordos que paradójicamente acaban comunicándose, se desarrolla en la obra de forma magistral una actualización del Antiguo Testamento en clave luterana al describir la herejía como plaga de langostas que debe eliminarse en su totalidad, y de raíz, para que no se extienda<sup>20</sup>.

Referencias populares a Lutero y al luteranismo pueden encontrarse también en algunos autos y farsas del *Códice de autos viejos* [= CAV], una compilación manuscrita de drama religioso, con textos compuestos posiblemente entre 1559 y 1578, que representan «un teatro [...] oficial e institucionalizado [...] promovido y controlado juntamente por la autoridad civil y la autoridad eclesiástica»<sup>21</sup>, lo que lo emparenta con las obras de Sánchez de Badajoz<sup>22</sup>.

Dentro de las piezas del *Códice de autos viejos*, el personaje del luterano aparece, por ejemplo, en la *Farsa de los lenguajes*, donde el Amor Divino dialoga con diferentes pecadores y representantes del «género humano» (vizcaíno, portugués, francés, moro, luterano, etc.), que se expresan usando rasgos lingüísticos particulares. El luterano también posee su lenguaje propio, una suerte de italiano dialectal de difícil comprensión<sup>23</sup>, que lo afilia a esta tradición de modelos lingüísticos cómicos, aunque, como expondremos más adelante, este tipo cómico no se fraguó como personaje popular en el teatro español, pues los ejemplos son escasos y las referencias, muy pocas.

En esta farsa, el Amor Divino lleva a cabo una catequización de los portavoces para alejarlos del pecado y acercarlos a la virtud, que al final de la obra se expresa en el canto colectivo de un villancico en un mismo idioma, donde se representa la superación de esa «cacofonía del pecado» y se genera una asimilación entre uni-

20. La *Farsa militar*, además, según una parte de la crítica, podría leerse en clave erasmista (Cazal, 1996 y Campanario, 2015): el fraile es aquí ridiculizado y criticado por desear dinero y poder. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que los deseos de renovación, así como la tradición popular de crítica eclesiástica, se produjeron también en el seno mismo de la Iglesia romana, sin necesaria influencia de corrientes como el erasmismo.

21. Pérez Priego, 1987, p. 278. Para la datación ver las consideraciones en p. 264.

22. Para la presencia del luteranismo en el *Códice de autos viejos*, ver Garrot Zambrana (2002a), entre otras publicaciones suyas sobre la materia.

23. Canonica, 1996, pp. 377-378.

24. Canonica, 1996, p. 376, sugiere que el personaje del «luterano» en esta farsa, que se expresa en una mezcla de latín macarrónico e italiano dialectal de difícil comprensión, halla raíces en la figura del «tudesco» de la *Comedia Tinellaria* (1517) de Bartolomé Torres Naharro. Hay que notar, no obstante, que el personaje del «tudesco» en Torres Naharro no posee la carga herética del luterano de la *Farsa* (la obra, además, es de 1517).

dad lingüística y unidad religiosa, como señala acertadamente Canonica<sup>25</sup>. Entre las acusaciones del Amor Divino contra el luterano destaca la imputación de haber interpretado erradamente el texto sagrado, un elemento constante en la representación de Lutero y los reformadores en el teatro:

Esa es cosa más nefanda  
y de herética locura,  
que predicán la Scriptura  
y la van interpretando  
por diferente hechura<sup>26</sup>.

La inculpación llega a su culmen con la sentencia de muerte: aquel que «la ley verdadera / deja por falta de amor / justa justicia es que muera»<sup>27</sup>. Ante las acusaciones, el luterano opta por responder con pusilanimidad: blasfema de Lutero sin oponer resistencia y se acoge, como el resto de personajes, a la unidad lingüístico-religiosa que promete el Amor Divino.

Pasando a otro ejemplo, con ecos de la metáfora de los poetas petrarquistas como herejes (propuesta por Cristóbal de Castillejo y reproducida por Gregorio Silvestre en su *Visita de Amor*), en la *Farsa sacramental de la Moneda* (CAV) Cristo denuncia a los extranjeros que han traído a su feudo «moneda de reino extraño». El «herético metal» se ha esparcido y ha desplazado y destruido la moneda auténtica, por lo que Cristo ha optado por acuñar una «moneda nueva» que reforme la ley antigua. La idea de renovar el metal, que aludiría a algún episodio histórico concreto de acuñación monetaria<sup>28</sup>, representa también la noción de renovación que se lleva a cabo en el seno de la Iglesia Católica con el Concilio, lo que explica la presencia en la farsa de alegorías identificadas con este sínodo: la Iglesia, el Bautismo, el sacramento de la Eucaristía, que como moneda nueva ha intervenido por la muerte<sup>29</sup>. En este proceso de transformación de la «ley vieja cansada» (representada por un villano), Cristo adjudica una labor a cada alegoría e insiste en que aquel que traiga o posea metal acuñado procedente de «reino extraño» que contamine esta renovación debe morir. Justamente en el marco de esta defensa de una reforma de la Iglesia católica en la que se evite cualquier influencia extranjera aparece la figura del luterano, apresado por la Justicia, quien lo acusa de traer «moneda falsa a trocar». La breve intervención del reformador —que se expresa, como en la *Farsa de los lenguajes*, en una suerte de italiano dialectal— responde a la pregunta del

25. Canonica, 1996, p. 382.

26. Rouanet, 1901, III, p. 338. Para todas las citas del *Códice de autos viejos* utilizamos esta edición, modernizando ortografía y puntuación.

27. Rouanet, 1901, III, p. 339.

28. Pérez Priego señala: «La *Farsa sacramental de la moneda*, en fin, puede reflejar una de tantas disposiciones de la época sobre acuñación de moneda, pero si advertimos que uno de sus personajes es el Concilio, con clara referencia a Trento, es muy probable que la pragmática aludida no sea otra que la emitida por el Consejo Real en la fecha próxima de 1566» (Pérez Priego, 1987, p. 263).

29. Esta oposición entre ley nueva y ley vieja podría también interpretarse en términos de *Antiguo testamento* / *Nuevo testamento*, una dicotomía presente en varias de las farsas y autos del CAV.



Concilio sobre la errada interpretación de la Escritura (tópico ya encontrado en los textos señalados):

Dime, falso luterano,  
¿en qué fundas tu maldad?  
Que, nombrándote cristiano,  
interpretas la verdad  
peor que un falso pagano<sup>30</sup>.

Sin entrar en disquisiciones de alcance doctrinal, el luterano banaliza los lineamientos de su Iglesia explicando que tiene como preceptos el llevar una «vita prazentera» y seguir las enseñanzas y la «vandera» del «amico Lutero»<sup>31</sup>. A esto el Concilio replica: «Iglesia, vaya este fuera, / qu'es miembro falso dañado, / que su moneda es fuslera / y el metal falsificado», y el Bobo añade: «¡Pues, con él a la hoguera!»<sup>32</sup>. Finalmente, la Iglesia excluye al luterano del «título de cristiano» ordenándole que se vaya «al eterno fuego» junto a Satanás:

Vete delante de mí,  
herético luterano,  
yo te dejo de mi mano  
y te excluyo desde aquí  
del título de cristiano,  
vete al eterno fuego  
do eternamente estarás  
como miserable y ciego,  
donde tú y Satanás  
tendréis igual de sosiego<sup>33</sup>.

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

En el marco de esta alegoría del Concilio de Trento, donde la reforma luterana queda excluida de cualquier participación en la renovación de la Iglesia romana<sup>34</sup>, también se desarrolla en esta farsa la fórmula por excelencia del teatro eucarístico: la explicación de la doctrina de la transustanciación que, como se sabe, comenzará a promoverse intensamente a partir de Trento y se constituirá como uno de los temas fundamentales del auto sacramental. En *La farsa de la moneda*, la Iglesia, al presentar al Sacerdote nombrado para la renovación del metal, anuncia «qu'el pan por él consagrado / en el altar revestido / sea en Dios transustanciado» (vv. 286-290), y más adelante dirá: «Porque Dios, aunque invisible, / está incluso y encerrado / en esta ostia visible / para limpiar el pecado» (vv. 426-429). Así mismo, entre otras referencias a este tema, la folia final de la farsa reza: «En la hostia está el infante / por alto misterio / por misterio alto y muy galante». *La Farsa de la moneda* constituye, pues, un excelente ejemplo para volver al debate sobre en qué medida

30. Rouanet, 1901, III, p. 423.

31. Rouanet, 1901, III, p. 423.

32. Rouanet, 1901, III, p. 424.

33. Rouanet, 1901, III, p. 424.

34. Mientras gobernó, Carlos V tuvo la esperanza de que pudiese celebrarse un concilio en el que se sellara el pacto ecuménico, incluso cuando Trento ya era inminente. Ver Blockmans, 2000.

el drama sacramental fue «una respuesta católica del pueblo español al luteranismo continental»<sup>35</sup> o, como lo exponía Bataillon, en qué medida el teatro eucarístico surgió, sobre todo, como una defensa positiva de las doctrinas de la contrarreforma católica y no tanto como una oposición explícita a la reforma protestante<sup>36</sup>.

En el *Aucto de acusación contra el género humano*, también del CAV, encontramos otra mención a Lutero que vuelve a ubicarlo en las huestes de Satanás. Allí, en un pleito donde se abordan ciertos problemas teológicos (como la cuestión del pecado original), Satán juzga a la humanidad por pecadora, frente a la Virgen María y a Jesucristo, que ejercen de abogado y juez, respectivamente. La referencia a Lutero aparece de forma explícita en la presentación que hace Satán de sí mismo:

¿Quién ha revuelto ciudades  
y levantado el Lutero,  
sino yo con mis maldades  
encubriendo las verdades  
del alto Dios verdadero?  
¿Quién metió en Inglaterra  
una seta luterana,  
y en Flandes, Francia y su tierra  
sino yo, por pura guerra,  
y aún acá en aquesta Ispania?<sup>37</sup>

A esta alusión se suman dos elementos tácitos que en otros textos también aparecen relacionados con el universo luterano: de una parte, la referencia a un «concilio» —en este caso de las fuerzas del mal— en el que Satán pide que Dios le restituya el mundo; de otra, la noción de que el demonio cuenta con sus propios letrados, abogados y escribanos para defenderse, un tópico que encontramos vinculado a ciertas representaciones de Lutero como «gran letrado», humanista y astuto, pese a que se insista en que estas cualidades son usadas en defensa de la herejía.

Otro ejemplo que podría reseñarse es la *Farsa del sacramento de Peralforja* (también del CAV), donde la Iglesia y la Sagrada Escritura explican al bobo Peralforja y a Teresa el misterio de la transubstanciación, a la vez que se quejan de la amenaza que representa la reforma luterana. Dice la primera: «Yo soy la Iglesia cristiana / que ando agora perseguida / de la seta luterana»<sup>38</sup> y, más adelante, continúa: «Por no dalles pan y palo / estoy en tribulación / y por aqueste regalo / vino aquel Lutero malo / a negar la confesión»<sup>39</sup>. Esta negación de la confesión constituye una de las pocas referencias en las piezas del *Códice* a las propuestas de renovación eclesial que Lutero realmente hizo, pues los temas cruciales de la desavenencia entre Lutero y el papado (la justificación mediante la fe, la crítica a las indulgencias, la negación del Purgatorio, etc...), no suelen ni manifestarse ni mencionarse en estas

35. Andrachuk, 1996, p. 33.

36. Bataillon, 1964.

37. Rouanet, 1901, II, p. 452.

38. Rouanet, 1901, III, p. 201.

39. Rouanet, 1901, III, p. 4.

farsas, una cuestión que se podría explicar desde dos ángulos: de una parte, el teatro de la época no constituye un género propio para la exposición de una *disputatio* compleja sobre cuestiones doctrinales o teológicas (pese a que pasa superficialmente sobre ciertos conceptos) y, además, al tratarse de un género eminentemente popular, resulta evidente que no debe profundizarse allí en cuestiones heréticas, pues, como se sabe, la Iglesia tiene en la época una preocupación constante por «las formas en las que la heterodoxia llega hasta los *simplices* y se propaga entre ellos»<sup>40</sup>. Lo que, sin embargo, resulta notable, si partimos del presupuesto de que este tipo de farsas intenta, en el terreno de la recepción popular, hacer un contrapeso a la Reforma, es la manera en que, sin entrar en mayores detalles sobre las propuestas de renovación del luteranismo y sin presentar un rostro claro del enemigo, estas obras proponen una oposición tácita a la Reforma.

Así con todo, en algunas farsas parecen destellar tímidamente ciertas tensiones conceptuales: de forma sutil se presentan las referencias al luteranismo en la *Farsa del sacramento de las Cortes de la Iglesia* (CAV), en donde, sin que intervenga directamente Lutero o un luterano, la Iglesia y la Fe discuten con alegorías representantes del pecado (la Hipocresía, el Mundo, la Novedad) algunos de los preceptos doctrinales que dividieron a católicos y protestantes, como la justificación por la fe: Hipocresía señala, por ejemplo, lo siguiente: «Pues, si pecamos / y Dios quiso padecer / como me dais a entender, / libres de pecar quedamos; / no tenemos qué temer»<sup>41</sup>. Así mismo, en la *Farsa sacramental de la fuente de la gracia* la alegoría de la Confesión explica la importancia del sacramento de la confesión (cuya obligatoriedad negó Lutero) para que el hombre se libere del pecado y obtenga la salvación, lo que representa una defensa positiva del ejercicio de la confesión.

#### LUTERO EN LAS CORTES DE LA MUERTE

Son varios los puntos coincidentes entre los textos hasta ahora reseñados y las *Cortes de la Muerte* en lo que respecta a la representación de los luteranos y el luteranismo. La obra de Carvajal y Hurtado de Toledo, además de beber de las tradiciones mencionadas *supra* (danzas de la muerte, teatro de Gil Vicente, Encina, Torres Naharro), está estrechamente relacionada con el teatro religioso de mediados de siglo, en la medida en que difunde pautas morales y doctrinas oficiales de la Iglesia romana, a la vez que utiliza los mismos mecanismos dramáticos que encontramos en el teatro de Sánchez de Badajoz y en las piezas del CAV. Sin embargo, son también muchos los elementos que hacen de la obra de Carvajal una composición más singular y compleja que el teatro religioso contemporáneo.

Comenzando por los elementos que coinciden entre estas tradiciones, es de notar el tejido de personajes asociados a Lutero: Satanás, Carne, Mundo y, en ocasiones, también Caronte. La representación de la ultratumba infernal que echa ancla

40. Vega, 2016, p. 79.

41. Rouanet, 1901, III, p. 136. Se puede añadir también una fugaz alusión en esta farsa a la herejía en un villancico que se canta a coro: «¡Fuera, fuera, fuera, fuera! / ¡Fuera dañada zeguera! / Fuera, hereje ponçofioso, / en día tan glorioso» (vv. 75-78).

en la tradición clásica, es retomada de forma pionera por el teatro peninsular en la trilogía gilvicentina de las barcas del Infierno, el Purgatorio y la Gloria, donde aparecen Satanás y Caronte como anfitriones del ultramundo. La alianza entre Satanás y las alegorías del pecado (Carne, Mundo, Vicios, etc.) la encontramos justamente en la *Farsa militar* de Badajoz (que quizás conoció Carvajal) y en muchas de las obras del CAV<sup>42</sup>. Estas figuras dramáticas representan un soporte que acoge al personaje del luterano y lo ubica naturalmente en una zona del mal, empapándolo, así mismo, de la tradición satírica y cómica que rodea al demonio desde Luciano de Samósata. El luterano entra a formar parte, así, de un lienzo dramático con convenciones muy establecidas que adopta y reproduce. En este sentido, más que la representación de un personaje histórico, se trata de una exhibición extremadamente *literaturizada* del hereje donde no se llegan a postular de forma desarrollada y explícita los elementos doctrinales y teológicos del luteranismo. Así mismo, el hecho de concebir a Lutero como un escribano, abogado o letrado que se equivoca interpretando la escritura es, como hemos señalado, una constante en los textos dramáticos, lo que podría apuntar a cierto anti-intelectualismo en la difusión popular de Lutero. Parecería que la discusión doctrinal se clausura a partir de la premisa de que Lutero ha leído mal los textos y ha interpretado erróneamente la escritura. ¿Cómo lo ha hecho? ¿Qué interpretación ha formulado? De eso nada se dice.

Sin embargo, el silencio deliberado en torno a los contenidos doctrinales y teológicos propuestos por el reformista que encontramos en los ejemplos del CAV parece superarse en las *Cortes*, así sea de manera esquemática y algo tergiversada: en la primera referencia a Lutero (escena tercera) se señala que este ha quitado «confesiones», «sacramentos», «misas» y «devociones», que ha dado «maridos / a monjas como a seglares» y que ha ordenado que fueran «raídos / los sanctos de los altares»<sup>43</sup>, todas —pese al modo sintético y poco matizado de presentarlas— iniciativas verídicas del luteranismo. De otra parte, en las *Cortes* no se difunde la doctrina de la transubstanciación que encontramos en varias obras del CAV y en el teatro sacramental posterior<sup>44</sup>, un hecho que se podría explicar a razón de que para 1557, cuando se imprime el texto, el Concilio de Trento no había aún sacudido el estandarte de esta tesis.

Pero estos rasgos particulares de las *Cortes*, que las hacen ser especialmente prolíficas y ricas en la representación del anti-protestantismo popular, se ven contrastados por el hecho de que en el texto también se aprecian otras tradiciones espirituales. A diferencia de las farsas y autos reseñados, en donde se hace explícito un adoctrinamiento desde una ideología oficial de cierta tendencia monocorde, en la obra de Carvajal se percibe la influencia de algunas ideas de Erasmo, un autor que, como se sabe, para 1557 ya enfilaba las listas de lecturas heterodoxas y pro-

42. Crawford, 1910, p. 5.

43. Gamba Corradine, 2013, pp. 373-374, vv. 441-450.

44. La única referencia en la obra al misterio de la presencia de Cristo en la hostia sagrada se lee en este fragmento: «Aquel que el cielo y la tierra / crió y todos los biviendes / y el que dio al infierno guerra, / y el que vemos que se encierra / en la hostia y açidentes, // el pan haziendo bolver / en su carne consagrada» (Gamba Corradine, 2013, p. 701, vv. 1836-1842).

hibidas en toda la Europa católica. De otra parte, la crítica ha relacionado las *Cortes* con la literatura concebida en el ambiente cristiano-nuevo, un conglomerado de textos que (de forma directa o indirecta) recreaba los intereses y preocupaciones del judío converso<sup>45</sup>. Esta amalgama espiritual es hasta cierto punto explicable en una época en la que, como señalaba Eugenio Asensio en su clásica reseña a la obra de Bataillon, no existían necesariamente delimitaciones rígidas entre corrientes espirituales, pero la fusión de tradiciones religiosas que se percibe en las *Cortes* podría explicarse en relación con el hecho de que en el texto intervinieron dos manos (Carvajal y Hurtado). Se trata de una cuestión que, aunque siempre formulada como hipótesis, engancha también con la variedad estilística que se respira en la obra. ¿Sería verosímil, entonces, relacionar ciertos pasajes de tono cristiano-nuevo y erasmista con uno de los autores (Carvajal) y el anti-protestantismo acérrimo de la última escena con el otro (Hurtado)?

#### EL PROBLEMA DE LA AUTORÍA EN LAS CORTES Y LAS CORRIENTES ESPIRITUALES

A continuación nos centraremos en defender la hipótesis sobre si esa triple influencia de tradiciones espirituales (anti-protestantismo, erasmismo y ambiente cristiano-nuevo) en las *Cortes* podría obedecer al hecho de que la obra fue escrita por dos manos (Miguel de Carvajal y Luis Hurtado de Toledo), en dos contextos culturales (Plasencia y Toledo) y, muy probablemente, en dos momentos distintos<sup>46</sup>. Por un lado, la Extremadura de Miguel de Carvajal, una zona de presencia conversa que vio nacer escritores de raíces judías que plasmaron en sus textos los problemas sociales y espirituales de este conglomerado. Por otro, la Toledo de Hurtado, en un tiempo de cambio de régimen: Carlos V morirá el 21 de septiembre de 1558, en Yuste, contemplando desde su lecho el altar mayor de la iglesia del monasterio, como el símbolo de una devoción ecuménica hasta la última hora y Felipe II, dos años después de iniciar su reinado, tendrá que enfrentar la crisis de los grupos luteranos en Sevilla y Valladolid en 1558.

Si bien resulta asaz complicado determinar con exactitud quién escribió qué y en qué momento, se puede afirmar que las *Cortes de la Muerte* fueron escritas por Miguel de Carvajal (quien muy seguramente no las finalizó) y reelaboradas y editadas por Luis Hurtado. Sabemos que el toledano fue un personaje ejercitado en la confección de reescrituras literarias que, en lo referente al estilo, no solían repercutir positivamente en la calidad de la obra original. El tipo de reelaboración que llevó a cabo en la *Comedia Tibalda* de Perálvarez de Ayllón<sup>47</sup>, de la que conservamos dos versiones (una anterior y otra posterior a la intervención hurtadina), resultaría similar al que creemos que realizó de las *Cortes de la Muerte* de Carvajal, pues también en la *Tibalda* Hurtado de Toledo escribe un prólogo, modifica algunos pasajes y finaliza la obra (como parece haberlo hecho en las *Cortes*). Sin embargo, al con-

45. Gitlitz, 1973 y 2001.

46. Sobre el tiempo en el que Miguel de Carvajal vivió y escribió no tenemos certeza, pues se han trazado dos tradiciones críticas sobre su biografía, y ninguna resulta contundente. Ver Gitlitz, 1973.

47. Gamba Corradine, 2012.

tar apenas con un testimonio la discriminación de pasajes originales y añadidos (o modificados) se mueve, para el crítico moderno, en un terreno necesariamente hipotético<sup>48</sup>.

Hurtado de Toledo saca a la luz la obra con un prólogo en el que especifica que él ha terminado las *Cortes* que Carvajal había comenzado: «Las quales fueron comenzadas por Michael de Carvajal, natural de Plazencia, y agradando tal estilo yo las proseguí y acabé». Si damos fe a estas declaraciones y, además, tenemos en cuenta el patrón en sus prácticas de reescritura, es verosímil considerar que los *aportes* de Hurtado se concentraron hacia el final de las *Cortes*. El descuido estilístico en las últimas escenas (incluida —creemos— la de Lutero quemado a las puertas del infierno) sustentaría esta hipótesis, entre otros elementos que pasamos a referir a continuación. Así, si la mano de Hurtado de Toledo pintó al Martín Lutero de la escena veintitrés (como creemos), esto podría interpretarse como un intento por darle un final marcadamente ortodoxo al texto, es decir, una tentativa de *censurar* (si se nos permite usar este término en un sentido laxo) la obra de Miguel de Carvajal, mediante la adición de pasajes que contrarrestaran ideológicamente otros (al contar solamente con un testimonio, nos es imposible saber si también hubo supresiones censorias, es decir, expurgación oficiosa del texto)<sup>49</sup>.

Sobre las posibles intervenciones hurtadinas, la crítica ha sugerido que este quizás escribió el «introito» (desestimamos esta idea, por cuestiones estilísticas), e intervino en las cuatro últimas escenas, atribuciones mucho más plausibles si tenemos en cuenta que: 1) El propio Hurtado de Toledo reconoce haber terminado la obra; 2) La escena veintidós, la penúltima, es un diálogo entre el Autor y la Muerte con referencias metapoéticas que solo pueden atribuirse a la mano de Hurtado de Toledo<sup>50</sup>; 3) Una de las últimas escenas, la número dieciocho es, en gran medida, como ha descubierto Natalia Fortuño durante la realización de su tesis doctoral (en curso), copia al pie de la letra del «prohemio» de la *Teórica de las virtudes*, obra de filosofía moral de Francisco de Castilla que circulaba impresa desde 1518. Dado el *modus operandi* de Hurtado de Toledo, es más que probable que fuera él quien calcarara este fragmento y no Carvajal; 4) Es posible percibir una degradación estilística en las escenas finales, que verosímilmente puede atribuirse a Hurtado.

Esta copia literal del prefacio de Francisco de Castilla en la escena dieciocho permite considerar que quizás a partir de este momento Hurtado de Toledo intervino en las escenas siguientes —parcial o totalmente— hasta el final de la obra,

48. Desconocemos si para 1557, fecha de edición de la miscelánea poética donde se incluyen las *Cortes*, Miguel de Carvajal aún vivía, pero, en todo caso, en la carta dedicatoria de su Josefina (posiblemente escrita c. 1535) el propio Carvajal señaló haber tenido la intención de «recoger alguna parte o la mayor» de sus obras y de recopilarlas en un volumen para que no se viera que «andaban fuera del hábito y obediencia paterna» (Gillet, 1932).

49. No somos los únicos que consideramos que Hurtado de Toledo terminó las *Cortes*. Ver Gillet, 1932, para una hipótesis de los pasajes añadidos por Hurtado de Toledo.

50. Por un lado, se alude a la dedicatoria del impreso y, así mismo, a las *Cortes de casto Amor*, la novela sentimental-pastoril compuesta por Hurtado de Toledo que abre la compilación poética donde se editan las *Cortes de la Muerte*.



donde Lutero es quemado<sup>51</sup>. La escena veinte es especialmente pintoresca por la presencia de cuatro judíos, dos moros y un portugués que se expresan en sus hablas literarias respectivas<sup>52</sup>. En la escena veintiuno hay, como señaló Gillet, algunas incongruencias que podrían ser indicio de que Hurtado intervino también allí: los personajes que se anuncian en la rúbrica no son los mismos que se introducen en la escena y, además, se 'doblan' las figuras: Vejez y viejo, Juventud y mozo. Finalmente, si, como hemos señalado, la escena veintidós (la de las referencias metapoéticas) es con seguridad obra de Hurtado, no sería descabellado considerar que la última, la veintitrés (la de Lutero), también lo sea, obedeciendo a un criterio de reescritura que iría desde intervenciones breves hasta intervenciones más extensas<sup>53</sup>.

Pero nuestra intención aquí no es perdernos en disquisiciones irresolubles de autoría sino, más bien, intentar dar cuenta de una forma más general de la vertiente de flujos espirituales diseminados en la obra. Someramente nos referiremos, en primer lugar, a la tradición crítica que ha visto en las *Cortes de la Muerte* improntas judeoconversas y, posteriormente, indicaremos algunas de las marcas erasmistas referidas por otras corrientes críticas. Siguiendo el camino abierto por Américo Castro, Joseph Gillet, Alfredo Hermenegildo y David Gitlitz, entre otros, es verosímil afirmar que las dos obras de Miguel de Carvajal, la *Tragedia Josephina* y las *Cortes de la Muerte*, recibieron un influjo de la denominada «actitud cristiano nueva» de las letras españolas del siglo XVI. Es decir, que en estos textos se atisban cuestiones que incumbían a la comunidad de judíos conversos: los hitos e implicaciones del fenómeno mismo de la conversión, entre los que se incluía el empeño del converso por lograr una integración en la comunidad, reclamando que a partir de la realización de sacramentos como el bautismo, los cristianos nuevos se homologaban a los cristianos viejos. Gitlitz señaló que algunos temas como «el trauma de la conversión y la asimilación, la injusticia de los estatutos de limpieza de sangre comparados con la igualdad ideal de todos los cristianos ante los sacramentos (o ante la muerte) y el peso exagerado del linaje en el concepto ibérico de la valía personal (u honra)» fueron desarrollados por varios autores de origen converso (o —habría que añadir— que habrían vivido en un ambiente de conversos) como Gil Vicente, Diego Sánchez de Badajoz, Torres Naharro o nuestro Miguel de Carvajal. A este respecto, sobre las *Cortes de la Muerte* cita la escena veinte donde se

51. Habría, no obstante, que tener en cuenta que la escena diecinueve, a la que la crítica ha dedicado especial atención (pues constituye la primera representación en el teatro hispánico de un cacique y un indio americanos), podría ser obra de Miguel de Carvajal, dado que en una de sus posibles 'biografías' se indica que el placentino pasó una temporada en las Indias.

52. Podría tratarse de una escena escrita 'a dos manos', como parece sugerir Gillet, 1932, en la medida en que la parte del portugués adolece de cierta coherencia (es decir, podría ser de Hurtado), mientras que la parte de los judíos podría obedecer a los intereses del contexto cristiano nuevo de Carvajal (para esto último véase Gitlitz, 1973 y 2002 y Castany Prado, 2014).

53. Las implicaciones de esta argumentación nos conducen necesariamente a preguntarnos si el Lutero que aparece en la escena tercera es obra de Carvajal o de Hurtado. Es una cuestión difícil de resolver, aunque téngase en cuenta que se trata, como señalamos al inicio de este artículo, de una Lutero *distinto* al de la última escena.

presenta a un grupo de judíos que han preferido volver a España y hacerse cristianos antes que perecer en Marruecos. San Agustín los exhorta a convertirse porque el cristianismo es una ley divina de amor sin error ni mancha, pero a continuación los amenaza con el fuego (¿del infierno? ¿de la Inquisición?) si no se convierten [...] Ellos aceptan el bautismo, pero uno, don Faraón, se lamenta de lo difícil que es abandonar todo vestigio cultural del judaísmo<sup>54</sup>.

Creemos que, en esta parte de la obra, no habría que interpretar la aparición de judíos en fase de conversión como una defensa o victimización positiva de este colectivo, sino más bien como una forma de representación (ideológicamente *neutral* hasta cierto punto) de las temáticas y preocupaciones que experimentaban los cristianos nuevos; una forma de representación que, además, hacía parte de una tradición dramática jocosa de personajes-tipo que cumplían, principalmente, la función de divertir al público receptor. Así mismo, creemos que son poco sólidos algunos de los argumentos que utilizó Gitlitz para defender que en la obra se respira un ambiente cristiano-nuevo. En un artículo de 1973 este crítico propuso una interpretación de la concepción de la Muerte en las *Cortes*, al señalar que todos los personajes que se presentan ante la parca «quieren cambiar alguna circunstancia de su vida por otra», de donde concluye que «más abiertamente que en las obras de muchos conversos, aquí la conversión es uno de los temas principales»<sup>55</sup>.

A estas formulaciones oponemos una lectura del texto destilada de la vena de su propia tradición literaria, que explica la presencia de personajes judíos como una más de las múltiples muestras de tipos cómicos en textos dramáticos: una figura, como la del moro, el portugués, el francés (y, más tímidamente, el luterano), que poseía cualidades lingüísticas y psicológicas a las que el público asistente estaría ya habituado, y que haría parte de esa fórmula para la risa en el teatro. Más allá de que la figura literaria del judío refiera problemas tan complejos y tan determinantes para la historia de España como la expulsión o la conversión, estas menciones no tienen necesariamente que poseer una carga ideológica ni que responder a las preocupaciones vitales de su autor. Así mismo, en lo referente a la lectura del poder democratizador de la Muerte en clave conversa que propone Gitlitz, hay que recordar que esta cualidad hizo parte del género de las danzas de la muerte desde sus incógnitos orígenes paneuropeos, cuando el problema judío todavía no había detonado en la Península de forma radical. Siguiendo este razonamiento, y por encontrar, por ahora, un término medio entre una interpretación de las *Cortes* como obra judeoconversa y una interpretación en el marco de su tradición literaria, se podría decir, más bien, que el autor (Carvajal y/o Hurtado) de esta parte de la escena se habría servido de una tradición literaria existente porque le permitía expresar algunas ideas judeoconversas, en vez de considerar que estas ideas hubieran motivado la construcción *original* de un tipo especial de relación entre los portavoces de los estados y la Muerte<sup>56</sup>.

54. Gitlitz, 2002 p. 59, n. 21. Ver, además, Gitlitz, 1973, donde desarrolla ampliamente su hipótesis sobre el origen converso de Carvajal y la impronta de esta situación vital en las *Cortes de la Muerte*.

55. Gitlitz, 1973, p. 150, quien cita tres escenas de las *Cortes* para ejemplificar su tesis.

56. El debate, sin embargo, es complejo y puede ampliarse a otras tradiciones literarias. Gitlitz argumenta, además, que muchas representaciones dramáticas en Extremadura fueron utilizadas por cristianos

De otra parte, dentro del margen de heterodoxia que se respira en las *Cortes*, ciertas nociones atribuidas al pensamiento erasmista también parecen aflorar. En primer lugar, se respira una concepción sobre la muerte próxima a la expuesta en el *De praeparatione ad mortem* de Erasmo (con primera edición de 1534 y traducción al castellano de 1535), entre cuyos postulados se critica la idea de situar el arrepentimiento en el momento justo antes de la muerte, una acusación dirigida especialmente contra la tradición medieval de las *artes moriendi*. Erasmo le da, así, importancia al hecho de tener durante el tiempo de vida una conciencia férrea de la propia muerte que motive a actuar virtuosamente, y esta es también la consigna que reproduce la alegoría de la Muerte en nuestras *Cortes*. Se trata también de un elemento significativo de ruptura frente a la tradición de las danzas medievales, donde la Muerte se lleva de forma inmediata a los representantes de los estados sin otorgarles tiempo de meditación y arrepentimiento. Así mismo, como señaló en su momento Rodríguez Puértolas, otros argumentos se añaden a la defensa de cierto erasmismo en las *Cortes*<sup>57</sup>. La fórmula erasmiana *monachus non est pietas* se rastrea en las figuras religiosas de la obra: el obispo, portavoz de la Iglesia (papas, cardenales, arzobispos, perlados, etc.), describe una institución eclesiástica con «rentas crecidas» que se consumen en hábitos costosos y en comprar «dote o alhaja / para alguna pobre dueña»<sup>58</sup>, y la monja, además de vanagloriarse de su linaje, habla de las numerosas ceremonias exteriores de su comunidad. Sin embargo, como se sabe, resulta endeble interpretar estas alusiones como propias (o exclusivas) de una tradición erasmista, sobre todo si tenemos en cuenta que presentan en muchas ocasiones el empaque y el contenido de la tradición satírica medieval<sup>59</sup>. Pero en la lectura paralela que Rodríguez Puértolas llevó a cabo entre el diálogo de *Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés y las *Cortes de la Muerte* utiliza un argumento más sólido para *demostrar* el erasmismo de la obra: este crítico concluye que, entre otras cuestiones, en ambos casos se impone una defensa de la *philosophia Christi* y un erasmismo renovador frente al tradicionalismo religioso. Y añade, además (lo que vendría a confirmar nuestra hipótesis), que este erasmismo ideológico de las *Cortes*, «parece corresponder más propiamente a Carvajal que a Hurtado de Toledo». Algunos pasajes que se sumarían a la argumentación que realiza Rodríguez Puértolas de las *Cortes* como obra influida por el erasmismo son los que remiten a la idea del *miles Christi*, difundida en el *Enchiridión*, como cuando la Muerte señala que el «cavallero christiano / que contra el vicio no está / siempre la lança en la mano / con Christo, rey soberano, / ninguna paz él terná»<sup>60</sup>, entre otros pasajes que difunde imágenes similares.

nuevos para defender el derecho que tenían a un reconocimiento como cristianos liberados de esa 'esclavitud' en la que antes vivían.

57. Ver Rodríguez Puértolas, 1969 y 1971.

58. Gamba Corradine, 2013, p. 679, vv. 729-730.

59. Bataillon, 1995, no se cansó de repetir la idea de que la sátira eclesiástica constituía probablemente la característica más endeble para situar la influencia erasmista de un texto, dadas las tradiciones medievales anticlericales que se difundieron durante el Renacimiento.

60. Gamba Corradine, 2013, p. 693, vv. 1381-1385.

No tenemos tiempo aquí para profundizar en la cuestión sobre cómo el movimiento judeoconverso habría visto en el erasmismo de la primera mitad de siglo (aún no plenamente perseguido y condenado por la Iglesia Romana) un refugio espiritual que le permitiera integrarse en la comunidad de cristianos viejos sin desprenderse del todo de sus creencias y prácticas<sup>61</sup>. Pero en esta dirección, y continuando con la hipótesis de autoría que queremos defender, nuestra tesis es que Miguel de Carvajal muy probablemente puso la impronta cristiano-nueva y erasmista en las *Cortes* y Hurtado de Toledo culminó la obra con acérrimo broche ortodoxo.

### INTERPRETACIÓN Y CONCLUSIONES

Los textos analizados en este artículo ponen sobre la mesa varios elementos de la representación de Lutero, del personaje del luterano y de la corriente luterana en un corpus de teatro Español. Por un lado, una cuestión evidente corresponde a la cronología de estos materiales: se trata de piezas escritas, aproximadamente, en el tercer cuarto del siglo XVI, una fecha significativa dada la afluencia de grupos luteranos en la Península, e importante por la celebración del Concilio de Trento. Mercedes de los Reyes Peña recordaba que varias de las obras del *Códice de autos viejos* donde aparece referido el luteranismo tendrían que haberse escrito en las épocas del desvelamiento y procesamiento de los grupos luteranos de Sevilla y Valladolid, es decir, a partir de 1557-1558 y durante cerca de dos décadas<sup>62</sup>. Esta propuesta cronológica se puede enlazar con una idea de Selke, que vendría a explicar la ausencia de referentes luteranos en el teatro anterior a estas fechas: Selke evocó las connotaciones políticas de la reforma con la metáfora de que para la primera mitad de siglo XVI Lutero fue una «fantasma» en España<sup>63</sup>. La corriente luterana, pese a entrar por puertos y geografías terrestres a la Península, se desvanecía rápidamente a razón de las cédulas y edictos formulados por la Inquisición y la Corona donde se prohibían y se quemaban sus libros<sup>64</sup>. Como un fantasma, al luteranismo no se lo veía ni se lo oía en la Península. Sin embargo, ahí estaba. Solo con los procesos sevillanos y vallisoletanos de mediados de siglo se le puso un rostro histórico al «fantasma que hasta entonces había sido Lutero», como señala Thomas<sup>65</sup>. Efectivamente, pocos años después de la publicación de las 95 tesis en Wittenberg se tiene registro de cómo en el mundo hispánico, desde las estructuras del poder religioso y político, se intentó controlar el ingreso de las ideas de Lutero. Los esfuerzos de la Inquisición por mantener a España al margen de las propuestas

61. Ver sobre esto Gitlitz, 2002.

62. De los Reyes Peña, 1988.

63. «Puede percibirse [...] como un malestar debido al fantasma del luteranismo, fantasma que por entonces empezaba a recorrer Europa» (Selke, 1952, p. 127). La metáfora evoca necesariamente una férrea connotación política del luteranismo, por la cita de las primeras líneas del *Manifiesto comunista* de Marx y Engels. La idea de Lutero y el luteranismo entendidos como un fantasma es ya canónica en la tradición crítica: la exploran ampliamente, por ejemplo, Longhurst, 1969 y Thomas, 2001.

64. Redondo, 1965.

65. Thomas, 2001, p. 211.

reformistas parecen haber dado sus frutos en la primera mitad del siglo XVI<sup>66</sup>. La aparición de algunos referentes luteranos en el teatro de mediados de siglo podría explicarse en relación con los procesos contra Luteranos de esta misma época, pero habría también que considerar que la influencia de esa herencia fantasmal luterana de la primera mitad de siglo hace posiblemente que en el teatro catequético del *Códice de autos viejos* y de las *Cortes* se incluya al reformador y sus polémicas de forma sutil y superficial. El luterano, un personaje poco delimitado y consolidado (a diferencia, por ejemplo, de figuras como el judío, el pastor o el portugués) se presenta sin una voz y un rostro propios, y se erige apenas como un elemento de frágil contraste frente a las doctrinas ortodoxas, que se expresan en estas farsas y autos de forma explícita y afirmativa: las ideas abstractas de concilio —aludiendo, efectivamente, al de Trento—, la noción de Iglesia Romana, la defensa de los sacramentos y, sobre todo, la exposición de la doctrina de la transubstanciación. En este sentido, aunque el luterano no *triunfe* como tipo dramático en el teatro del Quinientos, quizá valdría la pena leer el corpus de textos del *Códice de autos viejos*, algunas piezas de Sánchez de Badajoz y las *Cortes de la Muerte* en clave luterana, y rastrear de qué manera la defensa de ciertos dogmas y prácticas constituye un ataque al luteranismo, más allá de que se perciba la intención de no ponerle lúcido nombre ni al heresiarca ni a su herejía.

Todas estas consideraciones nos empujan necesariamente al debate sobre los orígenes del auto sacramental y a la pregunta, que formulaba Bataillon, sobre en qué medida el auto sacramental era o no un «teatro de Contrarreforma en el sentido estricto (anti-protestante)»<sup>67</sup>. La idea de Bataillon de que el teatro eucarístico no surgió propiamente de la Contrarreforma católica y de una corriente anti-protestante (sino, más bien, de una necesidad interna de renovación de la Iglesia romana) habría que matizarla y contrastarla con el análisis aquí señalado, pues, evidentemente, debido a esta suerte de *damnatio memoriae* que proscribía la representación de Lutero y del luteranismo, y que respetaron las instituciones del mundo católico, seguramente se podría explicar la ausencia de un anti-protestantismo explícito en el drama religioso de la primera mitad del siglo XVI. Pero esa ausencia evidente de anti-protestantismo, ese intento por no nombrar, definir o representar de forma contundente el universo luterano en el teatro, no implicaría necesariamente que los escritores de teatro religioso no tuvieran el referente reformista como telón de fondo, así fuese como silencio cultural tangible. Podríamos afirmar aquí lo mismo que señalaba Selke en 1952 al referirse a otros textos y contextos: también en nuestras farsas, autos y cortes se percibe «un temor inconfesable escondido en la creencia

66. Ver al respecto la polémica crítica sobre el grado de penetración e infiltración que habrían podido tener las ideas luteranas en España en Selke, 1952 y Redondo, 1965, entre otros.

67. A esta pregunta, responde Bataillon así: «Nuestra respuesta a esta cuestión es tan sencilla, tan apegada a la cosa, que podrá parecer evidente. Pero quizás tenga uno que admirarse también de que todavía no haya sido formulada. En dos palabras, el nacimiento de un teatro eucarístico destinado al Corpus nos parece que no es un hecho de *Contrarreforma*, sino un hecho de *Reforma católica*. Como que ese nacimiento pone de manifiesto la voluntad de depuración y cultura religiosa que animaba entonces a la capa selecta del clero, particularmente en España: voluntad de volver las ceremonias católicas al espíritu en que habían sido instituidas» (Bataillon, 1964, p. 188).

de que el peligro pudiera aun ser conjurado si se evitaba nombrarlo»<sup>68</sup>, pese a que este, el peligro, estaba ahí, latiendo, y daba dirección y sentido a movimientos literarios y culturales católicos.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Andrachuk, Gregory P., «El "Auto sacramental" y la herejía», *Edad de Oro*, 5, 1986, pp. 21-33.
- Andrés Martín, Melquíades, «La imagen de Lutero en España hasta 1559», en *Lutero y Reforma. Simposio de la Universidad de Extremadura sobre Martín Lutero (1483-1546)*, ed. José Belloch Zimmermann y Ángel Rodríguez Sánchez, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1985, pp. 55-85.
- Bataillon, Marcel, «Ensayo de explicación del "Auto sacramental"» [1940], en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 183-205.
- Bataillon, Marcel, *Erasmus y España: estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, Madrid, FCE, 1995.
- Blockmans, Win, Carlos V. *La utopía del imperio*, Madrid, Alianza, 2000.
- Campanario Larguero, Eugenio, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz y las encrucijadas teológicas del siglo XVI: tradición e innovación doctrinal*, tesis doctoral de la UNED, 2015.
- Canonica, Elvezio, «Del pecado plurilingüe a la absolución monolingüe. La Farsa del Sacramento, llamada de los lenguajes», *Criticón*, 66-67, 1996, pp. 369-382.
- Castany Prado, Bernat, «Las galas del mundo fuera de ley. Indios e indianos como cristianos nuevos y cristianos viejos en las Cortes de la muerte de Miguel de Carvajal», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 9, 2014, pp. 6-39.
- Cazal, Françoise, «Notas sobre la Farsa de Moysén y la Farsa del Molinero», *Criticón*, 66-67, 1996, pp. 243-286.
- Crawford, James Pyle Wickersham, «The Devil as a Dramatic Figure in Spanish Religious Drama before Lope de Vega», *Romanic Review*, 1, 1910, pp. 302-312.
- Crawford, James Pyle Wickersham, *Spanish Drama before Lope de Vega*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1922.
- De los Reyes Peña, Mercedes, *El «Códice de autos viejos»: un estudio de historia literaria*, Sevilla, Alfar, 1988, 3 vols.
- Egido, Aurora, «Heráclito y Demócrito. Imágenes de la mezcla tragicómica», en *Studia Hispanica. Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, ed. Christoph Strosetzki, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 1998, pp. 68-101.

68. Selke, 1952, p. 127.



- Fernández Valladares, Mercedes, «Un taller de imprenta para la *Farsa llamada danza de la muerte*: Burgos como foco difusor del teatro de cordel en el siglo XVI», *Revista de Filología Románica*, 20, 2003, pp. 7-23.
- Gamba Corradine, Jimena, «Plagios, equívocos e intervenciones editoriales de Luis Hurtado de Toledo», en *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, ed. Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro, Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2012, pp. 563-573.
- Gamba Corradine, Jimena, «Cortes de la Muerte», en *Escrituras, hurtos y reelaboraciones de Luis Hurtado de Toledo (1523-1590)*, tesis de la Universidad de Salamanca, 2013, pp. 661-831.
- García Gómez, Ángel M., *The Legend of the Laughing Philosopher and its Presence in Spanish Literature: 1500-1700*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1984.
- Garrot Zambrana, Juan Carlos, «La Réforme protestante dans le *Códice de Autos Viejos*», en *Langages, codes et conventions de l'ancien théâtre*, ed. Jean-Pierre Bordier, París, Honoré, 2002a, pp. 231-246.
- Garrot Zambrana, Juan Carlos, «Vers la construction de l'image du luthérien dans le théâtre du XVI<sup>e</sup> siècle: deux pièces des années 1580», *Cauces: Revue d'Études Hispaniques* (dossier *Les arts et les lettres de la Contre-Réforme en Espagne*), 3, 2002b, pp. 61-74.
- Gillet, Joseph E. (ed.), Micael de Carvajal, *Tragedia Josephina*, Princeton, Princeton University Press, 1932.
- Gitlitz, David M., «La actitud cristiano-nueva en *Las Cortes de la muerte*», *Segismundo*, 9, 1973, pp. 141-164.
- Gitlitz, David M., «Carvajal's *Cortes de la muerte*: The Political Implications of a Sixteenth-Century Spanish Morality Play», en *Everyman and Company: Essays on the Theme and Structure of the European Moral Play*, ed. Donald Gilman, Nueva York, AMS, 1989, pp. 111-128.
- Gitlitz, David M., *Secreto y engaño: la religión de los criptojudíos*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2002.
- Horozco, Sebastián de, *Cancionero de Sebastián de Horozco. Poeta toledano del siglo XVI*, Sevilla, Imprenta de D. Rafael Tarascó y Lassa, 1874.
- Infantes, Víctor, *Las danzas de la muerte: génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVIII)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997.
- Jáuregui, Carlos A., «Apetitos coloniales, salvajes críticos y razón de imperio en las *Cortes de la Muerte* [1557]», *Bulletin of the Comediantes*, 58, 2006, pp. 103-140.
- Jáuregui, Carlos A., *The Conquest on Trial: Carvajal's Complaint of the Indians in the Courts of Death*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2008.
- Longhurst, John E., *Luther's Ghost in Spain 1517-1546*, Lawrence, Coronado Press, 1969.

- Ortega del Álamo, Andrés, *Cortes de Casto Amor y Cortes de la Muerte*, edición fac-símil de la de 1557, Valencia, Andrés Ortega de Álamo y Librería Bonaire, 1964.
- Parker, Alexander A., *Los autos sacramentales de Calderón*, Barcelona, Ariel, 1983.
- Pérez Priego, Miguel Ángel, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982.
- Redondo, Agustin, «Luther et l'Espagne de 1520 à 1536», en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 1, 1965, pp. 109-165.
- Rodríguez Puértolas, Julio, «La literatura del siglo XV y las Cortes de la Muerte», *Revista de Literatura*, 33, 1968, pp. 103-110.
- Rodríguez Puértolas, Julio, «Las Cortes de la Muerte, obra erasmista», en *Homenaje a William L. Fichter: Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, ed. A. David Kossoff y José Amor y Vázquez, Madrid, Castalia, 1971, pp. 647-658.
- Rouanet, Leo, *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, Barcelona, L'Avenç, 1901, 4 vols.
- Sancha, Justo de, *Romancero y cancionero sagrados. Colección de poesías cristianas, morales y divinas, sacadas de las obras de los mejores ingenios españoles*, Madrid, Rivadeneyra, 1855, pp. 1-41.
- Sánchez de Badajoz, Diego, *Farsas*, ed. José María Díaz Borque, Madrid, Cátedra, 1978.
- Saugnieux, Joël, *Les danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*, Lyon, E. Vitte, 1972.
- Seidel Menchi, Silvana, *Erasmus in Italia, 1520-1580*, Turín, Bollati Boringhieri, 2001.
- Selke, Ángela, «Algunos datos nuevos sobre los primeros alumbrados. El Edicto de 1525 y su relación con el proceso de Alcaraz», *Bulletin Hispanique*, 54, 1952, pp. 125-152.
- Thomas, Werner, *La represión del protestantismo en España: 1517-1648*, Lovaina, Universidad de Lovaina, 2001.
- Vega, María José, «*Coram simplicibus: disputatio* y diálogo doctrinal en el pensamiento censorio del siglo XVI», en *Diálogo y censura en el siglo XVI (España y Portugal)*, ed. Ana Vian Herrero, María José Vega y Roger Friedlein, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2016, pp. 73-104.
- Wolf, D. Fernando, «La Danza de los muertos. Comedia española representada en la fiesta del Corpus Cristi», en *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*, ed. Miguel Salvá y Pedro Sainz de Baranda, tomo 22, Madrid, 1853, pp. 509-562.
- Ynduráin, Domingo, *El gran teatro del mundo*, Madrid, Alhambra, 1981.